

# Devires femininos do envelhecer no cinema latino-americano contemporâneo: o corpo-afeto como transgressão

**Tania Siqueira Montoro<sup>1</sup> &  
Clarissa Raquel Motter Dala Senta<sup>2</sup>**

*Universidade de Brasília*

**Resumo:** Este artigo faz parte de um estudo mais amplo sobre as ressignificações de imaginários do envelhecer em filmes latino-americanos do século XXI na articulação entre análise filmica e pesquisa de recepção cinematográfica e tendo como *corpus* de pesquisa os longas-metragens de ficção *Dois irmãos* (2010), de Daniel Burman, *Gloria* (2014), de Sebastián

Lelio, *Dólares de Areia* (2015), de Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán e *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert. Em uma análise transversal dos filmes e no diálogo com a recepção, identificou-se a circulação de corpos-afetos cinematográficos capazes de fazer emergir uma visão afirmativa sobre o envelhecimento. No trânsito entre a ausência e a presença de traços

---

1. Pós-doutora pelo Deutch Film Institute. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB. E-mail: [taniamontoro@unb.br](mailto:taniamontoro@unb.br).

2. Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília. Professora na Universidade Católica de Brasília. E-mail: [claris.motter@gmail.com](mailto:claris.motter@gmail.com).

do envelhecer nas personagens, e no tensionamento entre novas e antigas crenças sobre os corpos velhos percebidas entre os espectadores, desenharam-se linhas de fuga ao institucionalizado em uma construção imagética transgressora de corpos femininos envelhecidos.

**Palavras-chave:** envelhecimento, cinema latino-americano, gênero, afeto, recepção cinematográfica.

**Résumé :** Cet article, articulante analyse filmique et recherche sur la réception cinématographique, fait partie d'une étude plus large portant sur les resignifications d'imaginaires du vieillissement, dans les films latino-américains du XXI<sup>e</sup> siècle. Son corpus comprend les longs métrages de fiction suivants : *Dois irmãos* (2010), de Daniel Burman, *Gloria* (2014), de Sebastián Lelio, *Dólares de Areia* (2015), d'Israel

Cárdenas et Laura Amélia Guzmán, et *Que horas ela volta?* (2015), d'Anna Muylaert. L'analyse transversale de ces films, en dialogue avec leur réception, met en lumière la circulation de *corps-affects* cinématographiques qui contribuent à une vision positive du vieillissement. Les marques du vieillissement, parfois présentes, parfois absentes chez les personnages, tout comme la mise en tension, pour les spectateurs et spectatrices, entre anciennes et nouvelles représentations des corps vieux, font apparaître d'autres possibilités face aux formes institutionnalisées, à travers la construction imagétique transgressive d'autres vieux corps féminins.

**Mots-clés :** vieillissement, cinéma latino-américain, genre, affect, réception cinématographique.

---

## 1 - Introdução

Os cinemas latino-americanos do século XXI formam um universo simbólico de ressignificação de imaginários no qual é possível identificar outros sentidos afetivos sobre o envelhecer. Percebe-se, nas narrativas cinematográficas desses cinemas, uma tendência em rever estereótipos que se construíram ao longo do tempo, estereótipos esses que caminham por duas vias a princípio opostas. A primeira — a via do chamado envelhecimento passivo — é responsável por restringir o avanço da idade à improdutividade e à dependência, focando-se exclusivamente em perdas afetivas e limitações físicas e apresentando o envelhecimento e os personagens que o encarnam como coadjuvantes das narrativas. A segunda — a via do chamado envelhecimento ativo — tende a reproduzir uma busca frenética pela eterna juventude por meio de protagonismos do envelhecer, calcados nos discursos consumistas do bem-estar, da saúde e da beleza.

Essa oposição, que aparentemente fixa fronteiras entre diferentes formas de envelhecimento, marca-se, entretanto, por uma complementaridade. Tanto na primeira quanto na segunda via, o que se percebe é que as afetividades se manifestam sob a perspectiva do olhar do outro (predominantemente jovem e masculino), reforçando uma aversão ao envelhecimento que rejeita as marcações do tempo nos corpos. Recusa-se a decadência física (sobretudo a do corpo feminino, capital econômico e simbólico para o masculino), recusa-se a improdutividade (entendida aqui como

oposição às condições de mobilidade, rapidez e raciocínio relacionadas ao corpo jovem) e recusa-se a solidão transgressora (uma vez que — e por mais que se tente adiar — a velhice seja alcançada, é preciso legitimá-la por meio de arranjos afetivos tradicionais: na companhia — e sob o olhar — dos filhos, dos netos e/ou do cônjuge). Há, então, nas duas abordagens aqui apresentadas, uma negação do envelhecer, seja por meio da vitimização/inferiorização da velhice, seja na perspectiva de supervalorização da juventude encarnada nos corpos envelhecidos.

É, portanto, em contraposição a essas construções cinematográficas predominantes que vêm ganhando visibilidade nos cinemas narrativas que transitam das apresentações do envelhecimento como fim (fim da autonomia, fim do corpo jovem, fim do viver) — e na entrega passiva ou na resistência ativa a esses fins dentro de espaços construídos pelo outro —, para a abordagem das temporalidades na perspectiva do fluxo, da impermanência e do *devenir*. Aqui, as fronteiras entre o lugar do velho e o lugar do jovem dialogam e às restrições corporais/mentais advindas do envelhecer se conjugam os frutos da maturidade, o valor da presença e a abertura para outras possibilidades do agir, do viver e do sentir. Nesse sentido, o cinema, como entretenimento e como arte, pode apontar para perspectivas imaginárias mais diversificadas, reconfigurando exercícios das afetividades.

É essa reconfiguração/ressignificação/relocação do afeto, aqui tratada na perspectiva do envelhecer que coloca em jogo, tal como sublinhado por Edgar Morin<sup>3</sup>, o entendimento do cinema como uma zona ativa de participações afetivas, zona essa que compreende um espaço de projeções-identificações ambivalentes capazes de agregar à imagem objetiva as estruturas da subjetividade. Esse espaço constitui um ambiente de fluxos e trocas que faz interagir vida vivida e realidade ficcional, evidenciando o cinema não só como um instrumento de poder normatizador de comportamentos, mas também como zona de potências transgressoras.

Nessa perspectiva, é possível compreender a construção/percepção cinematográfica de outras formas de envelhecer como uma possibilidade de emancipação do olhar a respeito das maneiras de sentir, ser e estar no mundo. Chama-se, assim, a atenção para cinemas que procuram dar conta de um olhar alternativo sobre o envelhecimento, olhar esse que se situa entre polaridades e que está intrinsecamente relacionado aos trânsitos afetivos, tanto na dimensão ficcional do filme, quanto na relação mesma entre filme/espectador.

Aproxima-se aqui dos estudos de gênero, mas procurando ultrapassar o que Joan Scott<sup>4</sup> denomina de usos descritivos do gênero, em outras palavras, ultrapassar a perspectiva que restringe os estudos de gênero aos estudos das mulheres. Gênero passa a ser assim compreendido como uma categoria de análise relacional que permite pensar os trânsitos da racionalidade à sensibilidade. Permite desenhar um trajeto que aponta para um resgate do feminino/afetivo como força transformadora, deslocando-o do lugar da passividade para o da afirmação.

Portanto, dentro dessa perspectiva teórica e especificamente neste artigo, apontamos para a circulação transgressora de corpos-afetos femininos envelhecidos a partir do estudo de um dos eixos imagéticos (categorias de análise) trabalhados em nossa pesquisa mais ampla, eixo esse que denominamos de “Corporalidades”. Seleccionamos, para tal, quatro longas-metragens de ficção

3. MORIN, Edgar, “A alma do cinema”, in *A experiência do cinema*, Ismail Xavier (dir.), Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983, p. 145-172.

4. SCOTT, Joan, “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, *Educação & Realidade*, 20(2), 1995, p. 71-99.

e analisamos, nestes filmes, os modos de (in)visibilidade dos corpos envelhecidos a partir do traçado de oposições presença/ausência.

Sobre os critérios de seleção, optou-se por obras produzidas e coproduzidas pelos países da América Latina que mais produzem e/ou exportam filmes — Brasil, Argentina e México — e pela cinematografia chilena que, desde 2011, tem apresentado um grande crescimento no que se refere à produção e distribuição de filmes. Além disso, foram selecionadas obras audiovisuais que tivessem como protagonistas personagens velhas ou em processo de envelhecimento a partir de pontos de vistas diversos, tais como as relações intergeracionais, afetivo-sexuais, inter-raciais e intrageracionais. Assim, o argentino *Dois irmãos* (2010), de Daniel Burman, o chileno *Gloria* (2014), de Sebastián Lelio, *Dólares de Areia* (2015), dirigido por Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán (coprodução República Dominicana, Argentina e México) e o brasileiro *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert — foram escolhidos para compor o *corpus* desta pesquisa, objetivando identificar um traçado transgressor de presença/ausência de corpos envelhecidos nas obras, tendo em vista o cruzamento entre análise fílmica e pesquisa de recepção cinematográfica realizada com o filme *Gloria*.

Os procedimentos metodológicos utilizados neste trabalho perfazem, assim, um caminho que vai da análise de produção de imagens às audiências, aqui entendidas como comunidades de sentidos reunidas em um espaço/tempo determinado em função da experiência cinematográfica. Neste percurso, foi possível mapear rupturas (linhas de fuga) ou, como preferimos denominar, devires em relação a um modelo de envelhecimento institucionalizado, assim como linhas duras (de resistência a mudanças) e linhas flexíveis (que oscilam entre o antigo e o novo).

Pensa-se, assim, a partir das análises fílmicas dessas obras e do diálogo com os espectadores, no fortalecimento de potências cinematográficas que permitam o diálogo com as diferenças, entendendo aqui essas diferenças como encarnadas no “outro” que é velha/o. É esse “outro” que reflete no “eu” a imagem virtual da impermanência, imagem esta intolerável, mas inescapável, e que de uma forma ou de outra, em um contexto sociocultural ou outro, segue-se tentando encobrir.

## 2 - O corpo-afeto cinematográfico

A abordagem dos corpos como potências de produção de afetos, que adquire relevância, sobretudo, a partir filosofia de Spinoza<sup>5</sup> e que permeia até as mais recentes pesquisas sociológicas em estudos de gênero, apresenta-se também como importante direcionamento para o campo da comunicação e das artes, especificamente no que se refere às produções audiovisuais.

Compreendendo os corpos cinematográficos como conjunções de elementos visuais que se constroem dentro, mas para além das narrativas fílmicas, e que constituem imagens em si portadoras de significados, é possível identificar um interesse pouco recente pelo estudo da função afetiva no cinema, já percebido nos trabalhos de filósofos e cineastas, tais como Piere Paolo Pasolini<sup>6</sup>

5. SPINOZA, Benedictus de, *Ética*, 3ª ed., tradução e notas de Tomaz Tadeu, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2010.

6. PASOLINI, Piere Paolo, *Empirismo Herege*, Lisboa, Assirio e Alvim, 1982.

e Gilles Deleuze<sup>7</sup>. O primeiro chamava a atenção para um “cinema de poesia” onde o tratamento dos corpos se daria por meio de uma “câmera sensível” que absorve o estado de alma das personagens. A câmera, aqui, se colocaria como corporalidade afetiva na medida em que mesclaria o espaço ocupado pelo autor, pelo espectador e pelas personagens, dotando-o de determinados sentidos.

O segundo aborda a questão em dois momentos distintos: primeiramente, em seu estudo sobre a imagem-movimento, sublinha a constituição de imagens-afecções que fariam emergir, na relação com o espectador e por meio do plano detalhe e do *close* de rosto, uma potência autônoma capaz de comunicar emoções e afetos que extrapolariam os limites da narrativa. Em seguida, no seu trabalho sobre a imagem-tempo, essa potência afetiva é intensificada pelo que o autor denomina de imagens óticas e sonoras puras, ou seja, por imagens que, desligadas da própria ação nos filmes, fariam surgir por si mesmas sensações e afetos. Nessas narrativas filmicas, os corpos seriam destituídos da relação de causalidade homem/mundo (ruptura sensorio-motora) e a imagem permitiria um mergulho em corporalidades (formas, gestos, atitudes, posturas) para atingir o impensado, o afetivo.

Em uma perspectiva ou outra, o que se destaca nessas diferentes abordagens é um olhar sobre o corpóreo que extrapola os limites do corpo do personagem constituído pelo ator (o corpo orgânico), e coloca em jogo outros elementos audiovisuais responsáveis por dar forma a um determinado olhar sobre a realidade. Enquadramentos, movimentos e ângulos de câmera, iluminação, ritmos e encadeamentos narrativos, o que é mostrado pela imagem e o que se ausenta, ajudam, assim, a edificar corporalidades e dotá-las de sentidos capazes de estimular diferentes percepções e sensações no espectador.

Pode-se dizer, ainda, que esses sentidos emanados das obras audiovisuais e que se relacionam às formas de tratamento das corporalidades, podem evidenciar tanto um reforço de estereótipos e clichês, quanto, por outro lado, e recorrendo à filosofia de Spinoza<sup>8</sup>, uma “potência de agir” relacionada à autonomia dos corpos e às transgressões. Neste último caso, a materialização dos afetos no cinema poderia ser entendida como uma potência de ação que envolve imagens e espectador e que conduziria à expressão e percepção do interdito.

Nesses dois entendimentos — o de reforço e o de subversão — os corpos cinematográficos estariam submetidos às mesmas capacidades de afetar e de serem afetados que Spinoza<sup>9</sup> denomina de afetos. Para o filósofo, os afetos são “afecções do corpo pelas quais a potência de agir do próprio corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou coibida<sup>10</sup>”. Diante dessa capacidade corpórea de afetar e ser afetado, encontram-se as ações (aquelas que aumentam a potência de agir humana) e as paixões (aquelas que diminuem essa potência). As ações são vistas como desejos que se relacionam à consciência de si e à autonomia dos sujeitos e contrapõem-se às paixões que seguem da potência das coisas exteriores, levando os indivíduos a serem determinados a fazer aquilo que o arranjo ordinário (externo, social e cultural) das coisas exige.

Nesse sentido, o desenho dos corpos no cinema poderia apontar em duas direções distintas. A primeira indica mecanismos audiovisuais que reforçam a expressão de corporalidades subjugadas e submetidas aos sentidos discursivos dominantes, interditando outras possibilidades

7. DELEUZE, Gilles, *Cinema 1 - A imagem-movimento*, tradução de Stella Senra, São Paulo, Brasiliense, 1985.

8. SPINOZA, Benedictus de, *Ética*, *op. cit.*

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 170.

de leituras afetivas e limitando o exercício de afetos ativos (autônomos). Aqui, personagens e espectadores estariam envolvidos em uma atmosfera passional e passiva que limitaria um olhar para além do institucionalizado. Já a segunda direção estaria relacionada, por outro lado, à formação de potências de ação em narrativas, imagens e linguagens cinematográficas capazes de estabelecer outras modulações para os corpos. Aqui se pode falar, então, na produção audiovisual de afetos transgressores, afetos esses que, ao permitir a expressão de subjetividades interditas, podem instigar também, no espectador, outros olhares sobre as singularidades.

Ao recuperarem a perspectiva espinosiana, Deleuze e Guattari<sup>11</sup> também estabelecem, nos estudos que fazem da obra de arte, uma diferenciação entre as formas de manifestações das afetividades. Para os autores, sentimentos e afecções se distinguiriam dos afetos<sup>12</sup> já que estes últimos ultrapassariam os limites das emoções individuais, ou seja, estariam relacionados a uma sensibilidade coletiva que colocaria seres/corpos em contato com o todo, ou com o “outro”. Nessa perspectiva, a obra de arte, de qualquer natureza que seja, deveria ser capaz de colocar em circulação esses afetos, não se limitando à expressão de afecções restritas a um universo fechado e excludente de sentimentos e emoções.

Relacionando essa abordagem e o pensamento espinosiano ao campo audiovisual, pode-se dizer que há na conjugação dessas duas visões (nas “ações” de Spinoza e nos “afetos” de Deleuze e Guattari) a possibilidade de entender os corpos cinematográficos como capazes de produzir um fluxo de *devenir*<sup>13</sup>. Na leitura de Denilson Lopes<sup>14</sup>, também amparada pelo pensamento de Deleuze e Guattari<sup>15</sup>, isso significa dizer que outras corporalidades e afetos podem ganhar autonomia no cinema, entendido em seu viés artístico. “Se o artista é um criador de mundos, ele será grande na medida em que seja inventor de afetos não conhecidos ou desconhecidos<sup>16</sup>”.

Essa invenção afetiva pode ser compreendida como uma maneira transgressora de articular corpos e outros elementos audiovisuais de forma a gerar “blocos de sensações”<sup>17</sup> alternativos, inusitados. Lopes<sup>18</sup> aponta para alguns elementos que ajudam a encenar os afetos: a atmosfera de uma pessoa, os objetos, as luzes, os espaços. Na conjugação desses elementos, o afeto emerge não só na relação entre corpos/personagens, mas também entre personagens e espaços, entre corpos e câmera, corpos e objetos, corpos e espectador.

Portanto, a partir dessa perspectiva, o corpo-afeto cinematográfico é aqui entendido em todas as suas dimensões (narrativa, imagética e perceptiva) e é investigado na medida em que se relaciona (ou não) à expressão das diferenças, amparada por sua vez em um aumento da “potência

11. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *O que é a Filosofia?*, 2ª ed., São Paulo, Editora34, 1993.

12. Optou-se aqui por manter a grafia da palavra utilizada pelos autores.

13. A partir das reflexões desenvolvidas por Deleuze e Guattari, entende-se o *devenir* como um movimento que caminha para além dos rótulos e categorizações e dá lugar à observação de uma zona de vizinhança ou de co-presença entre diferentes corpos. As singularidades aqui são preservadas na medida em que entram em contato com as diferenças e não são apagadas, homogeneizadas, mas sim entendidas em um fluxo autônomo, impermanente e mutável.

14. LOPES, Denilson, “Sensações, afetos e gestos”, in *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*, Osmar Gonçalves (dir.), Rio de Janeiro, Editora Circuito, 2014, p. 61-82.

15. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *O que é a Filosofia?*, *op. cit.*

16. *Id.*, 1993 *apud* LOPES, Denilson, “Sensações, afetos e gestos”, in *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*, Osmar Gonçalves (dir.), Rio de Janeiro, Editora Circuito, 2014, p. 60.

17. *Id.*, *O que é a Filosofia?*, *op. cit.*, p. 108.

18. LOPES, Denilson, “Sensações, afetos e gestos”, *op. cit.*



de agir” dos corpos. Trata-se de analisar como a construção e percepção afetiva de corporalidades podem se colocar em função de transgressões aos padrões institucionalizados de visibilidade do “outro” e, em especial ao que aqui nos interessa, de visibilidade do “outro/a” envelhecido/a.

A partir do século XXI, quando o crescimento da população velha mundial se intensifica, é que se percebe uma tendência dos cinemas contemporâneos, em especial dos cinemas da América Latina, em explorar em suas narrativas vivências do envelhecer para além das polaridades trabalhadas nos cinemas convencionais. Nessas narrativas, a construção de corporalidades fixadas em identidades pré-estabelecidas é substituída pela circulação de subjetividades que tentam se colocar no entremeio de oposições.

Pode-se dizer que aqui os corpos não são mais entendidos em seu sentido estritamente orgânico, ou seja, reduzidos a uma ordem sociocultural de funcionamento pré-determinada. Em oposição à construção de organismos (estruturados em função de significados fixos), tem-se nesses outros cinemas a possibilidade de expressão de “corpos sem órgãos” — CsO — , ou seja, de corporalidades que se manifestam de forma desarticulada (porque se ligam a pontos distintos e contraditórios), experimental (porque a partir dessas distintas articulações produzem diferentes significados) e nômade (porque estão sempre em trânsito, em movimento)<sup>19</sup>.

Há, nessa articulação subversiva dos elementos audiovisuais que dá forma a “corpos sem órgãos”, uma afirmação do corpo envelhecido (não há mais a busca por um padrão estético relacionado à juventude), sem, no entanto, restringir a experiência do envelhecer às perdas e limitações do corpo material. Figurino, cenário, iluminação, enquadramentos e ângulos de câmera trabalham no intuito de produzir corporalidades “desarticuladas”, no cruzamento de polaridades.

Resta, então, a partir da análise do *corpus* desta pesquisa, investigar como e em que medida filmes que propõem um olhar dialógico sobre o envelhecer dão conta da produção de corpos-afetos, ou seja, de imagens cinematográficas que, na “desarticulação” entre o mostrar (presença) e o não mostrar (ausência) dos traços do envelhecimento, permitam o emergir do desviante, do abjeto.

### 3 - Corporalidades, envelhecimento e entrelugares: o corpo presente/ausente

Analisar a constituição de afetos cinematográficos no entremeio de categorias identitárias fixas pressupõe entender a narrativa filmica como um campo complexo que se forma não só no encontro entre linguagem cinematográfica e texto, mas também entre filme e espectador/a. Faz-se necessário, assim, ampliar o olhar para o estudo do “sistema filmico”<sup>20</sup>, tendo em vista que o procedimento de análise filmica, se tomado por si só, pode passar ao largo das possíveis contradições entre o olhar do pesquisador e o olhar do público.

Nesse sentido, o estudo aqui desenvolvido leva em conta a instância narrativa/enunciadora das obras audiovisuais sem deixar de considerar que a complexidade de sentidos que emanam des-

19. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, “Como criar para si um corpo sem órgãos”, *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3, São Paulo, 34, 1996, p. 24.

20. AUMONT, Jacques, *A estética do filme*, Campinas-SP, Papirus, 2012, p. 54.

tas obras só pode ser percebida se amparada pela pesquisa de recepção cinematográfica. Chama-se, assim, a atenção para as múltiplas articulações que podem ser estabelecidas entre a construção audiovisual dos personagens e a leitura dessas construções pelos públicos, identificando em que medida corporalidades cinematográficas conseguem ou não transitar entre a presença e a ausência, ou seja, entre a revelação e o ocultamento cinematográficos de traços singulares ao envelhecer. Busca-se uma possível constituição de devires onde a presença do corpo envelhecido se daria também na própria ausência deste corpo como imagem estigmatizada, ou seja, fixada em visões normativas sobre o envelhecimento.

A esse respeito, e adentrando o *corpus* de pesquisa, pode-se observar no longa-metragem *Dólares de Areia* (2015), de Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán, uma articulação entre o que é narrado e o que é mostrado pela câmera que (re)arranja e ressignifica o corpo velho. O que se percebe nas construções imagéticas dos corpos das personagens Anne (Geraldine Chaplin) e Noeli (Yanet Mojica), que protagonizam uma relação amorosa lésbica, é um deslocamento das posições e espaços comumente destinados à velhice (submissão, dependência, morte) que se dá na relação entre o mostrar das marcas corporais do envelhecer combinado a outras escolhas filmicas (iluminação, espaços e relação com outros corpos).

É possível observar no filme a repetição de um arranjo imagético que faz dialogar, em um mesmo plano, o velho e o novo. Observa-se, nas cenas íntimas e sexuais entre as protagonistas (que possuem uma diferença de idade de 50 anos), o conjugar entre diferentes corporalidades no enquadramento do contraste entre braços, pernas e rostos das personagens. Nesse diálogo, o corpo velho emerge, se afirma e ganha autonomia na medida em que o foco do olhar recai para o próprio encontro das diferenças: a juventude de Noeli, sua pele firme, negra e lisa serve para chamar a atenção e acentuar as marcas do envelhecer em Anne, suas rugas, manchas e flacidez.



Figura 1. — Sequência que apresenta o encontro afetivo-sexual entre Anne e Noeli e que retrata a intimidade das protagonistas na heterogeneidade dos corpos.

Aqui, as delimitações de fronteiras entre o espaço do velho e o espaço do jovem são subvertidas na colocação em fluxo de posições antagônicas dentro de uma mesma imagem, apresentando um entrelaçar de corpos nas telas. Não há, nesse sentido, uma identificação de termos opostos onde um deles é engolido pelo outro (como se pode perceber em produções cinematográficas onde



o corpo velho é apagado pela ideia de juventude). Há, sim, e em sentido diverso, uma equivalência de relações capaz de trazer à tona um movimento de *devenir* que sinaliza para uma zona de vizinhança e de co-presença entre o vigor da juventude e a experiência do envelhecer.

Trazendo para as telas o protagonismo entre personagens mais velhos, o longa-metragem chileno *Gloria* (2014), de Sebastián Lelio também apresenta esse trânsito entre as atmosferas do velho e do novo. Durante a trajetória narrativa da protagonista Glória (Paulina García), mulher em torno dos 58 anos, divorciada e independente que se envolve amorosamente com Rodolfo (Sergio Hernandez), iluminação e cenários se combinam na formação de ambientes que contrariam clichês cinematográficos nas apresentações do universo dos mais velhos: em vez de envolver o corpo envelhecido em atmosferas frias, escuras e densas que remetem à ideia de morte, o filme trabalha no sentido de criar ambientações festivas, coloridas e quentes por onde a protagonista dança e desliza com familiaridade e sensualidade.

Na tentativa de fugir do institucionalizado, o longa *Gloria* procura arquitetar um olhar sobre o corpo envelhecido que não só faz dialogar corpos e atmosferas cinematográficas tradicionalmente opostos, como também chama a atenção para uma prática estética de fazer e desfazer rostos que Deleuze e Guattari<sup>21</sup> relacionam à (des)construção de subjetividades categorizadas. O rosto em *close* na tela pode ser aqui compreendido como um muro de significantes em constante (des)integração a partir do qual “traços de rostidades” divergentes se colocam dentro de uma mesma imagem.



Figura 2. — Primeiríssimo plano que evidencia a composição de traços antagônicos no rosto da protagonista.

Assim, a obra de Sebastián Lelio utiliza-se dos aparatos cinematográficos para enquadrar em primeiríssimo plano o rosto de Glória, realçando as “imperfeições” corporais relacionadas ao envelhecer e acrescentando ao mesmo tempo na composição desses quadros traços de um rosto feminino institucionalizado. O sentido de beleza e sedução que emanam da protagonista está relacionado à maneira com que o filme trabalha o cruzamento entre a vaidade e a naturalidade de Glória: entre suas roupas sensuais e suas rugas, entre um batom vermelho em sua face e seus óculos de

21 . DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, “Como criar para si um corpo sem órgãos”, *op. cit.*

grau, responsáveis por lembrar constantemente o espectador de sua dificuldade em enxergar e de sua recusa em adotar maneiras normativamente consideradas mais adequadas de circular pelos espaços festivos.

Neste transitar de rostidades, percebe-se uma complexidade de sentidos na percepção do belo identificada também na pesquisa de recepção, que foi realizada na cidade de Brasília com dois grupos de discussão distintos: o grupo A, formado por 5 integrantes de 55 a 70 anos, e o grupo B, com 8 participantes de 23 a 60 anos. No entanto, se na análise filmica se observa uma desterritorialização do corpo feminino onde a fuga do esteticamente padronizado se dá no próprio encontro entre o normativo e o fora da norma, na pesquisa de recepção realizada com o grupo B, que denominamos de grupo etário misto, essa articulação entre as diferenças desenha linhas de forças contraditórias que oscilam entre valores convencionais e tentativas de resistência.

Assim, quando questionados sobre a beleza da protagonista, os participantes mais jovens mantiveram um direcionamento de olhar que privilegia a juventude. Diante de imagens que revelam o corpo envelhecido de Glória desnudo, pouco glamourizado e retocado, o que rivaliza com as tentativas cinematográficas normativas de esconder o corpo envelhecido, esses integrantes relataram um certo estranhamento, mesmo que este estranhamento tenha sido relacionado à recorrente ausência dessas imagens no cinema e uma conseqüente falta de familiaridade com elas, e não a uma recusa pessoal desses corpos nas telas.

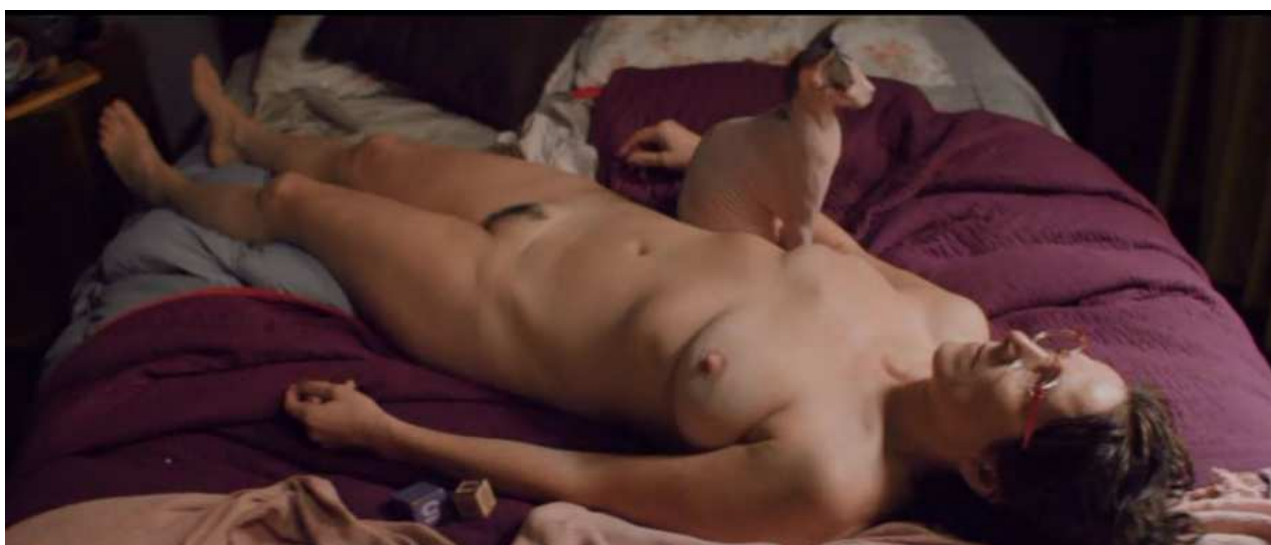


Figura 3. — Enquadramento em plano médio do corpo nu de Glória sobre a cama apresentado ao final do filme.

Identificou-se a partir da leitura dessas cenas pelos mais jovens, a exigência de um “cuidado de si”<sup>22</sup> que produz um peso maior sobre as mulheres envelhecidas. Assim, uma das participantes, mulher de 40 anos, afirma: “mas ela (Glória) tá muito bem! Ele (Rodolfo) tá realmente um pouquinho acabado, mas agora ela”. A participante segue estabelecendo uma diferenciação entre corporalidades masculinas e femininas, evidenciando as dificuldades destas últimas em transitar por diferentes atividades e funções.

22. FOUCAULT, Michel, *A Hermenêutica do sujeito, Curso dado no Collège de France (1981-1982)*, tradução Andréa Daher, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997.

**Participante 1:** *A mulher é altamente perecível, né, se não se cuida, se a gente não se cuidar a gente vai emagrecer mal, vai envelhecer mal, porque a gente tem filhos, a gente tem marido, a gente tem preocupações com os familiares, então assim de um modo geral eu acho que a carga é muito pesada, sabe. O homem é, mas é muito diferente. Então eu falo que a gente tem que cuidar da gente, do corpo, da mente [...].*

Ao ser instigada pela moderadora a relacionar esta percepção sobre o envelhecer feminino à personagem Glória, a participante coloca:

**Moderadora:** E a personagem Glória você acha que é uma mulher que se cuida?

**Participante 1:** (a participante suspira e faz uma pausa de três segundos antes de começar a responder) eu acho que, eu acho o máximo a Glória ali *ela não tinha vergonha* de mostrar o corpo dela, são poucos filmes que fazem isso, a gente vê sempre o corpo jovem, muito bonito, né, só top ali, então eles abordaram isso, né, no filme [...] então eu acho que de certa forma ela estava se cuidando, né, *ela não tinha vergonha dela. A gente não tem que sentir vergonha, eu não tenho vergonha do meu corpo.* Eu tenho 40 e vou fazer 41, claro que a gente não tem mais aquele corpinho, mas *eu não tenho vergonha.* Então eu achei interessante isso, isso eu achei bacana no filme da parte dela.

Complementando essa visão, outra integrante mulher, de 39 anos, coloca:

**Participante 2:** [...] eu acho que o objetivo era realmente mostrar, né, esse despir. Acho que *ela não era uma pessoa que se cuidava muito*, né, enfim, fumava, bebia bastante, mas era uma pessoa que estava ciente do corpo que tem [...] o tempo vai passando e *não que a gente deixa de se cuidar, eu gosto de me cuidar bastante*, mas a gente deixa de levar em consideração muitos detalhes que a gente leva em consideração na juventude, né, *não é mais uma marquinha aqui, uma cicatriz aqui, né, que é o principal [...].*

Observa-se, aqui, na relação simbólica entre as ideias de cuidado e de vergonha (materializada diversas vezes pelas participantes, como evidenciado em grifos nossos nas transcrições) uma produção de sentidos na qual o “cuidado de si” está relacionado a um adiamento do “perceber inadequado” dos corpos, sobretudo dos corpos femininos. De uma forma ou de outra, o que se percebe é que, embora a protagonista seja vista pelas pesquisadas como uma mulher determinada que expõe seu corpo sem receios, as ideias de cuidado com sua saúde e aparência ainda são relativizadas tendo em vista a manutenção de certos padrões estéticos e de comportamentos ditos adequados. A percepção das marcas do envelhecer como vergonhosas e a normalização do cuidado estético e higiênico com o corpo são ideias que se destacam, portanto, na fala destas participantes.

Ainda no que tange a essas articulações entre presença do corpo envelhecido e traços de vaidade nas protagonistas dos filmes estudados, nota-se tanto em *Dois irmãos* (2010), de Daniel Burman, quanto em *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, uma ausência de imagens que destaquem os corpos envelhecidos. Diferentemente do que ocorre com a protagonista de Sebastián Lelio, na qual a transgressão se dá, como já colocado, a partir da junção de traços e atmosferas relativos

a distintas corporalidades, percebe-se no longa brasileiro, e na protagonista Val (Regina Casé), um apagamento no qual tanto a exposição quanto o esconder vaidoso das marcas do envelhecer deixam de ser abordadas. O corpo envelhecido é aqui apresentado, em um duplo sentido, como um corpo invisível, um corpo achatado porque não abre espaço, tal como colocado por Deleuze e Guattari<sup>23</sup>, para um fazer e desfazer de rostidades.

Essa invisibilidade, entretanto, em vez de reforçar estereótipos, pode sublinhar uma visão crítica a respeito da invisibilização do trabalho doméstico encarnado no corpo envelhecido da personagem Val, que deixa sua cidade natal e sua filha para trabalhar/morar durante anos na casa de seus patrões. A ausência imagética de marcas corporais do envelhecer no corpo da personagem se relaciona criticamente a uma redução do corpo doméstico envelhecido às formas de produtividade relativas à juventude (ao corpo doméstico não é dado o direito de envelhecer).

É possível identificar também, no jogo imagético entre distanciamentos e aproximações (enquadramentos que ora se aproximam, ora se distanciam da personagem), o delinear crítico deste corpo invisível que se materializa no filme de Anna Muylaert. Privilegiando uma alternância entre planos gerais e primeiros planos, a narrativa de *Que horas ela volta?* constrói uma presença corporal capaz de evocar uma ausência (analogicamente relacionada ao próprio sentido de ausência do corpo doméstico envelhecido).

Um dos planos que se destacam a partir dessa perspectiva é aquele que enquadra o rosto de Fabinho enquanto este está deitado nas pernas de Val, que por sua vez acaricia seu rosto. Durante a demonstração de carinho, parte do corpo da protagonista é evidenciado (colo e mãos), mas o seu rosto permanece fora daquilo que Gaudreault<sup>24</sup> denomina de espaço pró-filmico, ou seja, daquele espaço que se encontra diante da câmera, aos olhos do espectador. Essa escolha transmite a ideia de falta, de subserviência e de apagamento da singularidade de Val. As relações possíveis de serem estabelecidas entre campo/fora de campo apontam para uma imagem potencial: embora o rosto de Val não seja enquadrado pela câmera, ele significa na medida em que pode ser inferido, remetendo criticamente a uma ausência calcada em mecanismos de poder diversos (gênero, classe, etário).

No longa-metragem *Dois irmãos*, é possível observar em poucos momentos do filme uma articulação entre presença/ausência de marcas do envelhecer e a vaidade do corpo feminino, o que se aproxima de certa forma do que ocorre no filme de Sebastián Lelio. Assim como a protagonista Glória, a personagem do filme de Daniel Burman, Susana, é uma mulher ativa, jovial e vaidosa, mas a câmera ousa também enquadrá-la em primeiros e primeiríssimos planos que salientam as marcas do envelhecer. Percebe-se, no entanto, que enquanto no filme chileno os traços do envelhecer estão sempre em evidência (mesmo nos momentos em que a protagonista se enfeita), há em *Dois irmãos* uma oposição entre os primeiros planos de Susana maquiada (em alguns momentos dando até mesmo a sensação de uma textura de pele plastificada) e aqueles em que a personagem se apresenta de forma “natural”. Percebe-se aqui uma exposição do corpo feminino envelhecido que se situa entre as apresentações normativas (que invisibilizam os traços do envelhecer) e aquelas mais transgressoras (como as constantes dos filmes *Dólares de Areia* e *Gloria*).

23. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, “Como criar para si um corpo sem órgãos”, *op. cit.*, p. 28.

24. GAUDREULT, André; JOST, François, *A narrativa cinematográfica*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2009.



Figura 4. — Primeiro plano de Fabinho no qual o rosto de Val se localiza fora de campo.

## 4 - Considerações finais

A partir das breves reflexões aqui apresentadas, pode-se dizer que, ao observar a construção imagética de corporalidades femininas envelhecidas nos quatro filmes do *corpus* de pesquisa, percebe-se um foco na elaboração de presenças corporais que se dão, em maior ou menor grau, na ausência do corpo envelhecido como imagem estereotipada (a do corpo velho decadente ou, em um sentido oposto, do corpo plastificado e medicalizado). Se em *Dólares de Areia* e em *Gloria* os traços físicos relativos ao envelhecer são explicitados de forma transgressora (corpo velho ativo, inclusive sexualmente), em *Que horas ela volta?* e *Dois Irmãos* há uma presença que se insinua entre o mostrar e não-mostrar: nas imagens de Susana “ao natural” que emergem em alguns momentos do filme (contrapostas ao visual produzido da protagonista que predomina no filme), e na criação de um corpo-afeto recortado, fragmentado, que permite a construção de uma atmosfera crítica sobre a trajetória da protagonista Val e seu envelhecimento.

Assim, a transgressão às corporalidades normativas pôde ser aqui observada da seguinte forma: 1) dentro de um processo ressignificador transversal em *Dólares de Areia*, no qual o novo emerge de um “corpo sem órgãos”, ou seja, no encontro afetivo entre diferentes corporalidades; 2) de maneira ainda limitada nos filmes de Daniel Burman e de Anna Muylaert (embora o primeiro permita um vislumbre das marcas do envelhecer feminino em alguns momentos do filme e o segundo possibilite uma visão crítica sobre a ausência do corpo envelhecido doméstico).

No que se refere ao longa chileno *Gloria*, este mostrou-se mais complexo quando remetido à leitura do público na pesquisa de recepção, já que a articulação entre diferentes rostidades em uma mesma imagem ( vaidade de Gloria que não esconde os traços do envelhecer) e a explicitação do corpo feminino envelhecido desnudo manteve-se, na leitura das mais jovens, dentro de um tensionamento entre a aceitação do “novo” (revelação cinematográfica do feminino envelhecido e sexualizado) e um certo enraizamento no institucionalizado (estranhamento dessas imagens). Este

tensionamento indica fronteiras afetivas ainda demarcadas entre os espaços e comportamentos relacionados ao eu (jovem) e ao outro (envelhecido).

Portanto, o mapeamento do traçado de oposições presença/ausência trabalhado neste recorte de pesquisa apontou, com certas limitações, para linhas de fuga ao institucionalizado (imagens dos corpos femininos e seus traços do envelhecer foram reveladas e ressignificadas em duas das obras, ultrapassando as visões estigmatizantes relacionadas às corporalidades envelhecidas). Confirma-se, em parte, não só a produção de imagens audiovisuais transgressoras sobre a temática, como também um fluxo dialógico entre essas imagens e os afetos, experiências e imaginários dos espectadores de cinema.

No que se refere especificamente à pesquisa de recepção, a oscilação/tensionamento observada entre as novas formas de perceber os corpos envelhecidos e o enraizamento em valores tradicionais, identificada entre as espectadoras mais jovens, aponta, talvez, para um momento de transição de comportamentos e valores no qual entram em choque o antigo e o novo, o hábito de enraizamento em identidades e uma consciência de fluxo e de instabilidade. Infere-se, assim, que embora a produção e recepção de imagens transgressoras sobre o envelhecer gere um certo deslocamento de posições binárias e excludentes, o envelhecimento, quando “experenciado” cinematograficamente pelas mais jovens, ainda é visto, em última instância, como um espaço do outro, da outra, ou seja, percebe-se ainda, na recepção cinematográfica de corpos-afetos envelhecidos, a manutenção de algumas fronteiras entre juventude e velhice.

De uma forma ou de outra, destaca-se aqui a emergência de um fluxo entre imagens audiovisuais contestadoras e práticas e imaginários contemporâneos do envelhecer no qual é possível pensar o próprio cinema, em suas narrativas, imagens e linguagens, como potência afetiva. Pensar o cinema como potência afetiva implica falar de imagens exteriores que, ao nos colocarem em contato com o outro, podem nos reconectar a nós mesmos, já que ao olharmos para dentro é muitas vezes ao outro que encontramos. É na intensidade das vivências e experiências advindas da passagem do tempo que redescobrimos a juventude, e é a própria ideia de juventude que carrega em si a sombra dos velhos/as que seremos.

Ainda, falar de cinema como potência afetiva significa pensar imagens e linguagens que percebam a existência como um projeto indefinido, perpetuamente inacabado, significa pensar o ser como um *ser-aí*: um ser no mundo, um ser com os outros e um ser para a morte<sup>25</sup>. A ideia de uma potência afetiva do cinema, enfim, nos levaria a falar de comunicação e arte como abertura do ser, como possibilidades de fluxos e trocas que nos deslocam de lugares dicotômicos e nos lançam para a vida tal como ela é, repleta de diferenças, complexidades, mobilidades e contradições.

---

25. HEIDEGGER, Martin, *Arte y Poesía: El origen de la obra de arte*, traducción de Samuel Ramos, Fondo de cultura economica, México, 1978.